

Dana-Mirela PUIA
(Universitatea de Vest
din Timișoara) | **Personaje rusești pe scena teatrală
românească, între speranțe și ratare**

Abstract: (Russian feminine characters on the romanian stage, between hopes and failure): In a study that involves the interpretation of such complex characters as those in the sphere of Russian literature writings, like those of Anton Pavlovich Chekhov and Leo Tolstoy, I inevitably reached issues like love, faith, aspirations, suffering and failure. I tried to understand the human dimension of the feminine characters from Chekhov's plays, *Three sisters*, *Uncle Vanya*, *The Cherry Orchard* and *The Seagull* and from Tolstoy's *Anna Karenina*. These feminine characters are stranded between the memory of their hopes and dreams and the hurting feeling of their unfulfillment, which is present in all the aspects of their lives. The nature of these characters and the extreme feelings and emotions emanating from their souls can only be born from an equally tumultuous life, bestrewed with falls and rises. Most of the characters acknowledge their defeat, they often anticipate it, but they do not have the power to change anything, although they speak of change, of a new life. We notice a big discrepancy between words and deeds. The characters dream, talk about their dream, but do not materialize anything, talk about passion, but do not live it, talk about a new life, but resign themselves to it. All projects, ideals, dreams, and projections in the future are destined to fail. I went through the failures of female characters, classifying them into types of failures: erotic failure, failure in the profession, and other unfulfillments, and then I inserted an analyse of a play staged in the Romanian theatre.

Keywords: *love, hopes, suffering, oblivion, failure.*

Rezumat: Într-un studiu mai amplu în care mă aplec asupra unor personaje atât de complexe ca cele din sfera literaturii rusești, ca cele ale lui A.P. Cehov și Lev Tolstoi, am întâlnit, inevitabil, subiecte ca dragostea, credința, aspirații, suferință și ratare. Am încercat să înțeleg dimensiunea umană a personajelor, mai ales feminine, din textele lui Cehov *Trei surori*, *Unchiul Vania*, *Livada de vișini* sau *Pescărușul* și *Anna Karenina* a lui Tolstoi. Aceste personaje feminine sunt aproape toate eșuate între amintirea speranțelor și viselor lor din tinerețe și sentimentul întristător al nereușitelor și neîmplinirilor, care sunt prezente în mai toate aspectele vieții lor. Natura personajelor, trăirile și emoțiile puternice, emenate din sufletul lor, nu se pot naște decât dintr-o viață la fel de tumultuoasă, presărată cu căderi și ridicări. Majoritatea personajelor își recunosc înfrângerea, o anticipează de multe ori, dar nu au puterea să schimbe nimic, deși vorbesc de schimbare, de o viață nouă. Sesizăm o mare discrepanță între vorbe și fapte. Personajele visează, vorbesc despre visul lor, dar nu concretizează nimic, vorbesc despre pasiune, dar nu o trăiesc, vorbesc depre o viață nouă, dar se resemnează în aceasta. Toate proiectele, idealurile, visele și proiecțiile în viitor sunt destinate, mai devreme sau mai târziu, eșecului. Am parcurs eșecurile personajelor feminine, clasificându-le în tipuri de ratare: eșecul erotic, ratarea în profesie și alte idealuri neatînse, precum și montarea unui text pe scena teatrală din România.

Cuvinte-cheie: *iubire, speranțe, suferință, uitare, ratare.*

Galeria personajelor cehoviene este una dintre cele mai complexe din dramaturgia rusă. Personajele sunt incredibil de reale, cu stări sufletești fără limită,

infinite, preocupate de problematica sufletului omenesc, de zbciumul continuu al omului în bătaia lui cu viața, de conflicte pe care omul în complexitatea lui trebuie să le depășească. Aceste zbateri sunt decupate fidel, de către dramaturg, din viața poporului rus. Aceste zbateri au legătură și cu ratarea acestor personaje, cu absența ciclică a memoriei, în sensul că personajele visează la schimbări în viața lor, în drumul împlinirii viselor din tinerețe, dar uită repede și nu fac nimic să se schimbe.

Oamenii din piesele lui Cehov sunt oameni vii, cu personalitate puternică, dar din păcate, trăiesc într-o lume în care se încearcă subminarea și anihilarea acestei personalități, pentru o nivelare și o mediocrizare. A rămâne tu, cel adevărat, a rezista acestui val de alienare, înseamnă să poți purta o cruce greași extrem de apăsătoare. Personajele sale suferă, cel mai ades, deoarece își doresc cu ardoare să rămână ei, așa cum sunt, încercând să supraviețuiască apelor tulburi care îi trag spre adâncurile mediocrității. Omul cehovian se luptă cu înverșunare, în ciuda aparențelor, ca să își protejeze cu îndârjire personalitatea ce se află într-o permanentă amenințare. „Eroii cehovieni se mișcă dezarticulat, haotic, spun cele mai banale și totodată cele mai neverosimile lucruri, sunt concomitent veseli și adânc nefericiți, par torturați de ceva tainic, indefinibil, torturându-și la rândul lor semneii, se plictisesc de moarte, paradoxal cu agitația lăuntrică continuă, gândesc și vorbesc în aparență incoerent, dar totuși cu tâlc, sunt refractari oricărei ordini logice sau psihologice” (Solomon 1967, VI).

O sursă de conflict dramatic, prin excelență modern, o constituie tocmai această luptă crâncenă împotriva acestei depersonalizării, a înstrăinării, a depărtării de sine. Ivanov, Anna Petrovna și Sașa din piesa *Ivanov*; Treplev și Nina din *Pescărușul*; Voinițki și Sonia din *Unchiul Vanea*, Olga, Irina, Mașa din *Trei surori*; Trofimov și Ania din *Livada cu vișini*, se zbat să-și apere puritatea morală de asaltul vieții burgheze, care limitează cele mai frumoase aspirații și sentimente. În același timp, observă Dumitru Solomon, eroii lui Cehov, oameni de o sensibilitate maladivă, nu suportă urâtul, trivialitatea, prostia și mai cu seamă atmosfera de trândăvie spirituală pe care o respiră zilnic, dar nu știu calea de scăpare, sau nu au putere, nu conțin energia necesară, sau se trezesc prea târziu, iar hărțuiala neconținută, îi dezaxează, le dă un aer halucinant. Ar vrea să redevină ei înșiși, dar nu izbutesc să se ridice deasupra propriei condiții morale, Ivanov își deplânge această neputință: „Dacă un om inteligent, un om cult și sănătos a început să se vaite fără a avea un motiv cât de cât palpabil, și a pornit să se rostogolească pe un povârniș, asta înseamnă că nu-l va mai opri nimeni și că pentru omul acesta nu mai există salvare” (Cehov 1960, 92).

Teoreticianul V. V. Vorovski, în studiul său dedicat lui Cehov, remarcă faptul că eroii din dramaturgia cehoviană trăiesc un moment unic, momentul prăbușirii morale, al totalei deziluzii. Spre exemplu, unchiul Vanea a trăit zeci de ani, trimițând bani lui Serebreakov, până când, trecut de jumătatea vieții, într-o bună zi (momentul izbucnirii conflictului piesei) și-a dat seama de absurditatea acestui fapt; o întreagă adolescență și-au consumat cele trei surori în orașul de provincie, dar, la un an de la moartea tatălui lor, această viață a început să le devină imposibilă; Ranevskaia a trăit și ea șapte ani la Paris fără să se gândească la datorii și la livadă; despre pierderea acestei livezi se

vorbește însă în piesa lui Cehov. Acest moment unic, surprins în viața personajelor, definește de fapt pe planul conștiinței o întregă perioadă istorică, privită în speță din perspectiva unei anumite păături sociale. Eroii lui Cehov sunt de fapt episodul final al unei mișcări care nu a fost să fie declanșatoarea unei deveniri viitoare.

Mergând pe această idee, Dumitru Solomon concepe materia primordială a dramei cehoviene ca fiind ratarea existenței: „În micul univers ștrangulat de dogme, omul cehovian se consumă în gol, se irosește tragic și ajuns la capătul unui drum steril, contemplă cutremurat o viață risipită fără rost, grevată de nenumărate ipoteci morale, o viață care nu-i mai aparține” (Solomon 1967, XV). *Unchiul Vanea și Trei surori* sunt culmea dramaturgiei cehoviene, în care ratarea ocupă locul prim în deslușirea sensurilor din piese, dar lista ratărilor nu se încheie numai cu personajele celor două piese ci fiecare în parte, în toată dramaturgia cehoviană, este un ”unchi Vanea” *sui generis*. Fiecare din ei ar fi vrut să facă altceva în viață, a aspirat spre împlinire, dar fiecare s-a lovit fie de barierele sociale, fie de incapacitate de a reuși în viață; fiecare este în felul său un nerealizat, uitându-și permanent visele care l-au ghidat la începutul călătoriei. Sugestiv în acest sens este Sorin din *Pescărușul*, prototipul ”omului care a vrut”. Sorin, care se teme de lăncezeală, ajunge un biet paralizat, resemnat și plictisit: „Cândva în tinerețe, am vrut să fiu scriitor și n-am izbutit. Am vrut să vorbesc frumos și am vorbit detestabil [...] Am vrut să mă căsătoresc și nu m-am căsătorit. Am vrut să trăiesc întotdeauna la oraș și iată că îmi sfârșesc zilele la țară...” (Cehov 1960, 218). Această replică înglobează traiectul tuturor personajelor, rezumând tema centrală a piesei, sau a pieselor. Majoritatea personajelor își recunosc înfrângerea, o anticipează de multe ori, dar nu au putera să schimbe nimic, deși vorbesc de schimbare, de o viață nouă. Sesizăm o mare discrepanță între vorbe și fapte. Personajele visează, vorbesc despre visul lor, dar nu concretizează nimic, vorbesc despre pasiune, dar nu o trăiesc, vorbesc despre o viață nouă dar se resemnează în aceasta. Toate proiectele, idealurile, visele și proiecțiile în viitor sunt destinate, mai devreme sau mai târziu, eșecului.

Piesele lui Cehov sunt înrădăcinate într-un anumit moment istoric și conțin un ascuțit element de ironie politică și de satiră socială. Aceste ființe rafinate și muribunde în aristocrația lor sărmană sunt condamnate, iar pretențiile lor sunt ridicole.

Chiar dacă Cehov a încercat să-și regăsească geniul dramatic în comedie, autorul G. Steiner situează opera lui la jumătatea drumului dintre tragedie și comedie: „Cehov a fost exploratorul unui spațiu interior al unui câmp al agitației sociale și psihologice, la jumătatea drumului dintre vechii poli ai tragicului și ai comicului; un teren subtil, a cărui măiestrie ține de delicatețea spiritului, un teren care exprimă cel mai mult suferința aridă și intimă a oamenilor timpului nostru” (Săvulescu 1981, 20).

Despre Cehov se poate vorbi și ca despre dramaturgul care este îndreptățit să procedeze la investigația sufletului feminin prin analiza cu acuratețe a gesturilor, comportamentului, și a psihologiei, ființei feminine, parcă izolată de personajele masculine și plasate într-un spațiu numai al lor. Greu de sesizat la o primă citire, există totuși în piesele lui Cehov o notă romantică ce se află în opoziție cu realismul dur în care sunt plasate personajele sale.

„Într-o lume de stepă populată de mesteceni, când viguroși, când firavi, cu frunzele palpitând și trunchiurile mlădiindu-se tânjitor în zăbranicul neputinței.” (Raab-Guțul 2004, 73); în această lume își plasează autorul personajele ce ating tensiuni interioare paroxistice declanșate de eterna neputință, neîmplinire, nerealizare și abandon.

Traseul femeilor cehoviene până la momentul final al ratării este unul plin de profunzimi și speranțe, idealuri neatinse niciodată, motiv pentru care sunt surprinse în plină cădere în derizoriu și în ridicol. Eroinele sale, chiar dacă sunt tinere, frumoase, nu au suficientă putere de a se salva singure din capcanele vieții. Sunt percepute la început ca având o evoluție absolut normală pentru ca mai apoi cu cât idealul este mai înalt cu atât decăderea este mai dezastruoasă iar arderile interioare ating tensiuni la cote maxime. Ele își trăiesc dramele, tăcute, resemnate și demne, cu un zâmbet trist afișat pe față.

Natașa Raab-Guțul sesizează la femeile cehoviene, în lucrarea citată, *Tipologie feminină în dramaturgia lui Cehov*, evoluții exasperant de lente, dar surprinzătoare, haotice, ce trec de la o extremă la alta, de la fapte și lucruri aproape banale și neverosimile „la trăirea unor drame reale, zguduitoare, declanșând efecte chinuitoare, în marea lor majoritate generate de eșecurile erotice, acestea fiind, în fond, confirmarea eșecului în mai toate secvențele vieții lor” (Raab-Guțul 2004, 72). Astfel, eșecul erotic devine punct central și generator de neîmpliniri. Ratarea personajelor cehoviene produsă în planul erotic, este la fel de dezastruoasă, ca și în cel profesional, ca și în cel existențial.

Galeria personajelor feminine ce nu își găsesc liniștea în plan afectiv, erotic, este prezentă în toate piesele cehoviene. Elena Andreevna și Sonia din *Unchiul Vanea*, Mașa din *Trei surori*, Liubov Andreevna din *Livada de vișini*, sau Arkadina, Nina și Mașa din *Pescărușul* sunt cele mai reprezentative figuri ale acestei neliniști afective. Convențiile sociale frânează toate încercările de apropiere dintre bărbatul și femeia care se iubesc sincer; sentimentele mari, nobile, curate sunt prigonite, sortite să rămână fără ecou.

Acest eșec sentimental devine sufocant și apăsător pentru femeile cehoviene, declanșând dureri sufletești. Iubirea sinceră dintre bărbat și femeie este supusă la Cehov unui permanent joc al hazardului, joc ce se desfășoară ca o luptă continuă între aspirație și realizare, eșuând în nenoroc. Aspirația în plan sentimental, în cazul frumoaselor eroine cehoviene, este de natură înrobitoare, stagnându-le demersul spre orice fel de ideal. Înrobite de prejudecăți și slăbiciuni ele nu reușesc să parcurgă drumul, devenit pentru ele anevoios, de la aspirație la realizare. „Toate aspirațiile în plan sentimental au căderi în marea lor majoritate cu traume irevocabile în plan social. Personajele evoluează în volute ample, apoi mai strânse, tot mai strânse până se ajunge la singurătatea care strigă. Este de fapt strigătul în pustiu fără de ecou. Lungi lamentații șoptite, sau strigate, cu tot tragismul, alcătuiesc mare parte din încărcătura dramatică a pieselor lui Cehov” (Raab-Guțul 2004, 76).

Această ratare a vieții de familie se regăsește și în *Trei surori*, pe de o parte în cazul lui Verșinin și al Mașei, pe care îi leagă o iubire nefericită, căci amândoi sunt obligați social față de soți; pe de altă parte în cazul Irinei, care nici ea nu are noroc. Se poate spune, astfel, că eșecurile erotice sunt confirmarea și încoronarea eșecurilor lor în toate celelalte compartimente ale vieții.

„În dramele lui Cehov, oamenii trăiesc sub semnul renunțării la prezent și la comunicare. Renunțarea la prezent înseamnă viața în amintire și în utopie, renunțarea la comunicare înseamnă singurătate” (Ulmu 1985, 23). Renunțarea la comunicare este evidentă și în *Livada de vișini*, personajele fiind apăsate de singurătăți paralele aproape bolnăvicioase, fiind incapabili de a mai comunica, cu toate că se reunesc la moșia Liubovei Ranevskaia. În schimb, aceasta renunță, pe de o parte, la prezent, trăind viața din amintiri, dar cea mai dureroasă renunțare, renunțarea supremă, este renunțarea la trecut, la livada ei dragă, la copilul ei Grișa, înecat aici la moșie, la mama ei pe care parcă o vede la un moment dat plimbându-se printre vișini, în livada înflorită.

Personajele cehoviene, femeii sau bărbați, Arkadina și Nina, Olga, Irina, Mașa, Astrov, Andrei, Treplev, Sorin, Trigorin și mulți alții, deși sunt personaje care înglobează universuri umane distincte, cu dorințe și idealuri distincte, cu stări și suferințe distincte, urmează totuși același drum, același destin, pe cel al ratării, al nedevenirii, al neîmplinirii.

În repertoriul Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Timișoara există, din 2013, și spectacolul „Anna Karenina”, pe un text-adaptare a scriitoarei din Marea Britanie, Helen Edmunson, după romanul cu același titlu, de Lev Nicolaievici Tolstoi. În această inedită montare a regizoarei Ada Lupu, tragica poveste a adulterului, a vieții de familie, a căpătat noi valențe, lipsite de astă dată de latura sumbră și plină de vinovăție a poveștii inițiale.

Spectacolul se concentrează în jurul celor doi protagoniști ai romanului, ce aparțin celor două lumi de la polii opuși ai societății ruse, în primul rând pe Anna Arkadievna Karenina, care este și *gazda* spectacolului și pe reprezentantul oamenilor simpli, a celor ce muncesc pământul, Konstantin Dmitrici Levin. Spun *gazda*, deoarece spectacolul debutează cu prezența Annei Karenina, interpretată de actrița Claudia Ieremia, singură, senină și împăcată cu decizia ei, stând pe șinele de tren, acceptând momentul tragic al morții sale. Stă demn, vertical, cu conștiința împăcată, în fața publicului, privindu-i în ochi cu încrederea propriei puteri. Această secvență este plină de încărcătură emoțională, deoarece, în momentul morții, Annei i se derulează toate momentele esențiale ale existenței sale. Acum are liniștea și înțelepciunea celui care a trecut prin moarte, și se reîntoarce, aducând cu ea toate personajele cu care a interacționat, care i-au schimbat viața și care au determinat mai mult sau mai puțin acest dezmodământ. Anna pășește surzând printre personajele vieții ei, convinsă fiind de faptul că prin prezența agreabilă a ei și prin curățenia ei interioară a lăsat o energie bună în locurile prin care a trecut și în sufletele oamenilor pe care i-a întâlnit, cu voia destinului.



Anna Karenina, fotografie de spectacol, Teatrul Național din Timișoara, 2013.
Credit foto: Adrian Pclişan.

Anna își cunoaște destinul, ea l-a trăit odată real, fizic, prin suferință și durere, acum retrăindu-l prin povestea pe care urmează să o desfășoare ca un fir al destinului în fața spectatorilor, retrăind momente de neuitat apoi detașându-se și privind din exterior ca un simplu spectator al propriei vieți. În spectacol, Anna se desprinde parcă din aburii timpului, din tabloul existenței sale pentru a se reîntoarce în propria-i viață demnă, fără frică, fără ezitare. Povestea ei apare în fața publicului ca o poveste complet asumată pe care, chiar dacă ar avea șansa să o schimbe, acum retrăind-o, nu ar schimba nimic, ci doar ar trăi demn și zâmbind cu liniștea omului ce a cunoscut moartea. Apoi se derulează, rând pe rând, fiecare scenă în parte, fiecare moment fiind de acum acceptat de Anna cu mai puține frământări și suferință și cu mai multă înțelepciune a ceea ce i-a pregătit destinul.

Ambientul scenografic al spectacolului are ca element central un nod de cale ferată, dinspre care pornesc șinele de fier ce se întind până în proscenium. Acest nod al căilor ferate simbolizează cumpăna vieții, care din acel moment poate porni în orice altă direcție, controlat sau necontrolat, asemeni macazului feroviar. În acest decor se derulează acum toată povestea Annei, calea ferată, locul unde au avut loc pentru Anna marile întâlniri, cea a iubirii adevărate și cea a morții. În acest decor sugestiv, regizoarea Ada Lupu plasează toate celelalte momente ale poveștii. Pe șinele de tren, încă de la debutul spectacolului va apărea un personaj simbolic, înzestrat cu mișcări spasmodice, contorsionate, personaj ce o va însoți pe Anna pe parcursul întregii sale vieți. Menirea acestui personaj este acela de concretiza toate zbaterile interioare, deziluziile și deznădejdiile eroinei. Interpretat impecabil de Cătălin Ursu, acest dublu al Annei reprezintă temerile și fricile ei din momentele de cumpănă și îndoială. Pe platforme și turnante, plasate pe șinele de cale ferată, intră în scenă personajele, în diferite spații, sugerate de câteva elemente de mobilier. Tot pe aceste platforme se dezvoltă încet și

sigur relația de iubire a Annei cu tânărul ofițer Vronski, pe care îl cunoaște pe peronul gării din Moscova acolo unde are loc o altă moarte la fel ca a Annei, incident la care Anna asistă. Pe parcursul spectacolului regizoarea plasează eroina principală de nenumărate ori între cei doi bărbați din viața ei. Karenin, soțul înșelat, este interpretat de actorul Ion Rizea. El construiește un Karenin calm, ridicol de riguros, interesat de gura lumii, supus regulilor și conveniențelor, dar, mai ales, ca trăsătură principală, omul compromisurilor. În opoziție apare tânărul Vronski, interpretat de Matei Chioariu, înalt, frumos, o apariție spectaculoasă ca prezență, dar lipsit de miez autentic. În cei doi bărbați cu același nume, pe care i-a hărăzit destinul, Anna vede adevărata neîmplinire a vieții sale: „[...] amândoi au același nume, nici unuia nu-i pasă de mine, amândoi fac tot posibilul să mă distrugă” (Edmunson 2012, 23). Determinați de Anna, la căpătâiul patului ei de moarte, cei doi își dau mâna și se îmbrățișează acceptând iertarea în sufletele lor. Karenin, care își declară ura de care este mistuit, acum este capabil de iertarea creștină: „Când am auzit că e bolnavă, am sperat să moară... dar am venit, am iertat-o și n-am cunoscut o fericire mai mare. Am iertat-o, am fost în stare să întorc obrazul celălalt. Mă rog numai lui Dumnezeu să nu mă lipsească de bucuria iertării” (Edmunson 2012, 33).

Multa nefericire a universului literaturii ruse, este susținută de atmosfera apăsătoare încărcată de refulări și reprimări interioare ale personajelor, plasate de autor, conștient, într-o lume statică, dar aflată în căderea liberă a renunțării. Neputința de răzvrătire a eroilor cehovieni determină o prelungă resemnare în care se complac inexplicabil. Atmosfera apăsătoare, dublată de plictis, inerție, apatie, căderea în renunțare, lamentare, toate acestea construiesc un univers apocaliptic prin care personajele cehoviene se mișcă parcă cu încetinitorul. Atmosfera sufletească a personajelor cehoviene se întrepătrunde perfect cu atmosfera care planează aspra universului cehovian, lăsând senzația unui transfer continuu de neîmplinire.

Referințe bibliografice:

- Cehov, Anton Pavlovici. 1960. *Ivanov*. Traducere de M. Sevastos și M. Calmicu. București: Editura E.S.P.L.A. Cartea Rusă.
- Cehov, Anton Pavlovici. 1967. *Pescărușul*. Prefață de Dumitru Solomon. București: Editura Pentru Literatură.
- Edmunson, Helen. 2012. *Anna Karenina*. Text de spectacol, Teatrul Național din Timișoara.
- Raab-Guțul, Natașa, 2004. *Tipologie feminină în dramaturgia lui Cehov*. Craiova: Editura Aius.
- Săvulescu, Monica, 1981. *A. P. Cehov*. București: Editura Albatros.
- Ulmu, Bogdan. 1985. *Caiete de regie*. București: Editura Eminescu.